

Fedro, Revista de Estética y Teoría de las Artes. Número 12, marzo de 2013. ISSN 1697- 8072

PRINCIPIO Y FUNDAMENTO FEMENINO DEL ARTE

Jacinto Choza
Universidad de Sevilla

Resumen:

- 1.- Arte performativo y arte descriptivo
- 2.- La creación de la comunidad. Danzas de los pigmeos Aka de África central.
- 3.- La posesión del cuerpo. Duncan, Bausch y Preljojac
- 4.- Folklore infantil femenino

Palabras clave: origen femenino del arte, danza originaria, danza comunitaria, folklore infantil femenino.

Abstract:

- 1.- Descriptive art and performance art.
- 2.- The Creation of community. Dance of the Aka Pygmies of Central Africa
- 3.- Possession of body. Duncan, Bausch and Preljojac.
- 4.- Female child Folklore

Key words: female origin of art, originating dance, community dance, female child folklore

1. Arte performativo y arte descriptivo

Las actividades humanas se pueden sistematizar, generalmente, desde varios puntos de vista. En la *Filosofía del arte-comunicación* se han utilizado varios, en primer el de la mayor a menor relevancia que tienen los diferentes sentidos externos para la vida, y siguiendo la relevancia que tienen los elementos del rito para la constitución de la comunidad, es decir, para la actualización y construcción cultural de la naturaleza humana¹.

La naturaleza humana es así un producto del arte porque sin él lo que resulta es una naturaleza inhumana, y la variabilidad de la naturaleza humana, las posibilidades de su reflexión y vuelta completa a su principio, es solidaria de la reflexión y de la vuelta del arte a su principio.

En el primer sistema de las artes, que es el rito, las artes son performativas, porque no hay nada y hay que construir el mundo, hay que configurar [culturalmente] la naturaleza. En los sistemas posteriores las artes son descriptivas, porque una vez que se ha creado el mundo hay que pensarlo, conocerlo a fondo y contarlo a los que no lo saben. Como cada grupo de la comunidad asiste solamente a la constitución de una pequeña parte del mundo, y conoce solo esa parte, quienes no lo saben y a quienes hay que contarlos son todos los demás.

Por otra parte, el decir y el contar es eficaz en la medida en que hace vivir al

receptor la generación de lo contado. En el arte performativo todavía no hay expresiones lexicalizadas y todas son nuevas, estas nuevas tienen que seguir lo que la psicología de la *gestalt* llama la ley de la mejor forma para que sean retenidas y asumidas, y así constituyen la ‘naturaleza’ y la ‘identidad’ de cada individuo y de cada grupo. En los lenguajes informativos sucede lo mismo, se cuenta bien y se retiene lo contado si se hace superando las formas lexicalizadas. Por eso contar es arte y el arte, cuando no consiste en hacer, consiste en contar.

Así pues, desde este punto de vista, el patrón para medir la calidad de la obra de arte es el mismo ya se trate de arte performativo paleolítico o de arte informativo neolítico e histórico, a saber, la calidad o la perfección de la forma en el sentido de la *gestalt*.

En la medida en que la cultura deriva de los ritos originarios de sacrificio, formación de la comunidad y caza, el proceso de su génesis y desarrollo consiste en dar cuenta de la repetición de esos ritos originarios en su estructura fundamental en relación con otras actividades, o bien nuevas, o bien que sufren una exigencia de diferenciación en virtud del proceso de división del trabajo.

En cada una de las esferas de la cultura, religión, política, derecho y economía, cada uno de los elementos del rito (kinéticos, cromáticos y gráficos, instrumentales y fónicos), por la propia dinámica de la división del trabajo y de la especialización del propio rito, da lugar a formas culturales que a su vez se diversifican en nuevas formas.

Todo lo producido en las diferentes esferas de la cultura es creación cultural, artificio, creación artística, de manera que inicialmente el arte es indiscernible de la religión, la política, el derecho y la economía.

Así pues, el arte es inicialmente performativo, y no descriptivo, y consiste en diversos sistemas de ritos. Dentro de esos sistemas, el rito de constitución de la comunidad juega un papel primero y fundamental, y en ese rito, las mujeres a su vez juegan también un papel primero y fundamental. Por ello siguiendo este enfoque analítico puede hablarse de principio y fundamento femenino del arte.

2. La creación de la comunidad. Danzas de los pigmeos aka de África central

El rito es el ajuste del sistema sensomotor del *sapiens* con su medio, y por eso mismo es la primera obra de arte total. El conjunto de los ritos forman un sistema de danzas que genera y mantiene constituida a la comunidad en cuanto tal.

Las danzas y cantos de los pigmeos *aka* de África centralⁱⁱ pueden ilustrar las danzas de los primeros *sapiens*, y permiten comprenderlas como construcción de la comunidad a partir de la imitación de comportamientos animales. Son danzas de grupos de ambos sexos, de grupos de mujeres solamente, de solamente varones, de una sola pareja y de un individuo solo, bien varón o bien mujer.

Las danzas para la preparación un campamento nuevo son colectivas, así como las de preparación para la caza, las de reuniones de varios campamentos y las de funerales. Los cantos que corresponden a esas danzas suelen estar acompañados por instrumentos de percusión y de cuerda específicos para cada circunstancia, y mediante ellos se transmiten los conocimientos esenciales sobre quiénes son, sobre lo que han hecho y lo que tienen que hacer para sobrevivir, es decir, sobre lo bueno y salvífico y sobre lo malo y destructorⁱⁱⁱ.

Los rituales comienzan con la salida a escena en primer lugar de las “grandes damas”, las mujeres, a quienes está encomendada la vida de la tribu. Posteriormente, las mujeres dan entrada en escena a los varones, que lo hacen por orden jerárquico de

importancia en la comunidad. Los motivos coreográficos están tomados también de las actividades de caza, imitando unas veces los movimientos del cazador, y otras los del animal cazado.

En la organización y desarrollo del ritual, parece como si los *aka* reprodujeran el proceso de emergencia de la vida. Cuando han salido a escena las mujeres, hacen aparecer a los hombres. Después los hombres desarrollan sus actividades propias, consistentes en la caza. Posteriormente tienen lugar las danzas para la celebración concreta de que se trate, que en conjunto organizan la vida en el poblado, desde el principio hasta el fin, desde los nacimientos hasta los funerales.

En el comienzo, las “grandes damas” danzan en círculo pero no lo cierran, y dejan un espacio vacío entre la primera y la última. Cuando entran los hombres, entonces el círculo se cierra, y queda como el de las niñas en los juegos de corro.

El círculo es a la vez símbolo del universo y de la comunidad, y los danzantes ejecutan diferentes actividades e interpretan diferentes cantos, relacionados con la historia de la formación del universo y de la comunidad. Dicho de otra manera, la danza de los *aka* dibuja y crea en clave kinética y performativa un mandala.

El mandala, voz que en sánscrito significa círculo, representa la totalidad e infinitud del universo y la divinidad. El punto central y comienzo de todo es el lugar de la divinidad, y posteriormente, en sucesivos cuarteles o en círculos, concéntricos o excéntricos, se representan el cielo, la tierra y el infierno, y el lugar del hombre en cada caso. También se pueden representar la tierra, el aire, el agua y el fuego, las estaciones del año, y la posición de los astros en cada una de ellas. En fin, es una representación del todo que puede recorrerse y repetirse infinitas veces.

El mandala también representa la totalidad e infinitud del intelecto del *sapiens*, pues es una proyección de la capacidad cognoscitiva humana. Es la primera forma en que el intelecto se encuentra consigo mismo, aunque en esa fase todavía no se reconoce a sí mismo ahí, y es la primera forma en que se encuentra con el cosmos y la divinidad en cuanto que diferenciados de él y articulados con él^{iv}.

En el Vimbuza, danza de curación de la población Tumbuka del norte de Malawi^v, las mujeres se mueven también en círculo, o se sitúan en determinados puntos de un círculo, formado por los hombres que cantan y tocan los tambores. Sólo un hombre puede danzar, el curandero, durante un tiempo. Luego continúan las mujeres. En estas danzas, se hace entrar en juego el poder sagrado originario, que emerge desde el centro del mandala, o bien poderes derivados del primero que expulsan a los malos espíritus causantes de la enfermedad.

Cada una de estas danzas es también una plegaria de agradecimiento y de expiación, una eucaristía. Eso es lo que hacían las tribus de los primeros *sapiens* cuando lograban apoderarse del fuego o fabricarlo, cazar un antílope, fecundar a sus hembras, lo que hacían las hembras cuando lograban alumbrar un feto, curar a un enfermo acoger en su seno a un muerto y llorarlo, lo que hacían todos cuando asistían al nuevo período de alargamiento de los días tras el solsticio de invierno cada 21 de diciembre.

Ahora el punto de vista del análisis no es el de la religión. Es el de una posible reconstrucción de la génesis de las formas de comunicación y expresión, de la génesis del arte, como ritualizaciones de acciones que han tenido resultado positivo en orden a la supervivencia, y que, por consiguiente, son también comportamientos religiosos. El arte tiene valor performativo, es religión, es sacramento que protege e incrementa la vida. El arte es una inmensa misericordia desde el principio, un reconocimiento y una expresión del espíritu absoluto.

Encontrarle a las realidades cósmicas y a las actividades humanas sus secuencias y ritmos, es descubrirlas, describirlas y marcarlas. De momento se va a entender por arte toda actividad que consiste en marcar y que permite identificar y reconocer, o sea, toda actividad consistente en construir. Al hacerlo es cuando se convierte el medio en cosmos y el organismo en cuerpo humano.

Por eso se adora al fuego en la parte interior de la cueva, donde se conserva en su lugar sagrado, en su propio altar, en su propio sagrario. El fuego se propicia, se danza a su alrededor como hizo Prometeo la primera vez ante el árbol ardiendo, se le susurra como la primera vez, se doblan las rodillas ante él, se salta de alegría, se grita.

Del mismo modo se adora al bisonte en la parte interior de la cueva, en la alcoba, donde se celebra al dios, se fecunda a la hembra, se cura al macho herido y debilitado, se cuida al anciano y se acompaña a los muertos. El dios y la diosa, el bisonte y el caballo, quedan allí en sus imágenes, en sus espíritus, en su poder, con su vigor. Las mujeres a su alrededor saltan, cantan, y los hombres tocan tambores y gritan. Todos piden perdón y dan gracias. Encienden la hoguera, espolvorean el suelo de ocre rojo, se visten las insignias de la fecundidad, de la iniciación, del nacimiento, o bien las de caza y los tatuajes de expedición. Dedicar una noche y un día completos a reproducir ritualmente el nacimiento del universo, o a reproducir el nacimiento de la primera mujer, la primera menstruación, los movimientos y gritos de la hembra misteriosa generadora del cosmos^{vi}.

Estas danzas que construyen la comunidad constituyen la primera y más fundamental de todas las posibles obras de artes. No es posible concebir una obra de arte más total, más amplia y más fundamental, porque la creación de la comunidad, como creación del cosmos y de la realidad propiamente humana, es la que hace posible toda ulterior expresión y toda ulterior comprensión.

La tesis de Vico de que “homo non intelligendo fit omina”^{vii} tiene particular aplicación al modo en que el hombre es gestado y alumbrado por las mujeres, tanto en lo referente al nacimiento biológico como al nacimiento cultural. La comunidad es a la naturaleza cultural del hombre lo que el útero a su naturaleza biológica^{viii}, y si el útero gesta y alumbró en buena medida fuera del control de la conciencia femenina, la comunidad es gestada por la mujer y en ella es gestado y alumbrado el ser humano, en buena medida fuera del alcance de esa misma conciencia.

La conciencia femenina, en los procesos de gestación natural y cultural, de creación artística, asiste *a priori* y *a simultaneo* a la constitución del mundo. Lo primero que hace la hembra de un mamífero al dar a luz es limpiar al recién nacido: quitarle la placenta, ayudarlo a ponerse de pie, y enseñarle a moverse “en el mundo”.

Quitarle al recién nacido la placenta es generar el mundo, es establecer la diferencia entre sucio y limpio, entre caos y cosmos, entre naturaleza y cultura. En los animales no hay mundo porque esa diferencia no se mantiene en las actividades subsiguientes, pero en el *sapiens* sí. En los mamíferos la eliminación de los restos de la placenta es un proceso natural. Es lo que evita que los depredadores sean atraídos por el olor de la sangre y algunas hormonas y se acerquen a devorar a la cría, y es lo que permite que la cría empiece a moverse por sí misma.

Entre los *sapiens* la eliminación de la placenta no es algo natural, sino que es el primero de una serie de actos culturales, artificiales, artísticos, que son ininterrumpidamente seguidos por otros de análoga naturaleza, que tienen por objeto seguir estableciendo la diferencia entre sucio y limpio. La diferencia se mantiene y así queda establecido el orden trascendental.

El orden trascendental, con el que hace su aparición el intelecto humano y con el que se inaugura la autoconciencia humana, no se establece por la primera diferencia entre ser y no ser, ni tampoco por la diferencia entre vida y muerte, que son más abstractas y más tardías. Se establece por la diferencia entre sucio y limpio, o lo que es lo mismo, por la diferencia entre caos y cosmos.

Quizá la diferencia sucio/limpio se va estableciendo cada vez con mayor alcance entre las hembras de las especies del género homo, y queda nítidamente establecida con las de los *sapiens*. Cuando las hembras animales echan las crías a la vida, las echan a la vida en la naturaleza, en el medio, pero las hembras humanas las echan al mundo, es decir, a un sitio “limpio”, diferenciado del “sucio”. Lo sucio es el caos, la naturaleza, lo incognoscible, pero lo limpio es el mundo, lo familiar, lo conocido, lo ordenado.

La hembra es y genera esa diferencia, por eso la hembra es y genera el arte, la cultura, el mundo. Y lo enseña así a las crías, hombres y mujeres. La caverna y la choza se limpian como la hembra limpia al recién nacido, y se ordenan como se ordena la vida del recién nacido al ritmo de su crecimiento.

Hay cazadores recolectores en que la hembra da a luz ella sola (por ejemplo, los sioux de las praderas norteamericanas), lo limpia, vuelve al poblado con el niño en los brazos y allí es ayudada por las demás mujeres. En esa ayuda van incluidos algunos ritos de limpieza, alimentación, cuidado, etc. Ahora está creada la comunidad de los humanos, la naturaleza común y la cultura común. Ahora la comunicación puede fluir porque hay sentido y hay significados en el orden de la conciencia intelectual. Hay cosmos, que en griego quiere decir orden, ornato, embellecimiento, y que resulta precisamente del arte. Por virtud del arte hay comunidad, conjunto de individuos que tienen una constitución común, una naturaleza común, y pueden comunicarse y vivir en universos de significaciones.

3. La posesión del cuerpo. Duncan, Bausch y Preljojac

El Dolmen de Matarrubilla, en el yacimiento calcolítico de Valencina de la Concepción (Sevilla) del milenio 4 a.C., consta de un pasillo de unos 29 metros y una cámara de 2,72 m. de diámetro y de 2m. de altura^{ix}. El 21 de diciembre, en el solsticio de invierno, cuando los días empiezan a alargarse y el sol empieza a insuflar vida, su primer rayo penetra por el corredor, llega hasta la cámara y la ilumina. Allí los difuntos que descansan en el fondo del abismo, son de nuevo convocados a la danza del día. Los dólmenes, con su corredor, reproducen el conducto vaginal de la hembra y con su cámara el útero de la tierra. Hasta allí penetra el sol con su primer rayo cuando, después de seis meses de agonía, burlando a la muerte, empieza a crecer de nuevo. Allí deja su semen dorado. Y allí produce su fruto tanta paciencia de la tierra, tanto abismo custodiado, tanta dulzura incubada.

Lo mismo que la tierra, abierta al aire, al agua y al fuego, la hembra humana se abre a los cuatro vientos, al rocío y a los astros, como una sacerdotisa del abismo de sus entrañas, que ejecuta su oficio de ternuras. Eso es lo que Isadora Duncan sabe y dice de sí misma:

“Un corps svelte,
des main douces et blanches
au service de mes délices.
Deux seins bourgeonnants,
rond et doux
invitent ma bouche affamée

a manger.
Deux tétons, fermes et roses,
persuadent mon âme assoiffée
de boire.
Et plus bas, un lieu secret.
Où j'enfouis volontiers
mon visage animant.”^x.

Pero la realidad de lo dicho está precisamente en los movimientos del cuerpo, en la danza, y no en esas palabras. En las palabras más bien no está, o no está tan verdaderamente. “El baile no es sólo algo que hacemos, sino también, con frecuencia, algo que nos pasa. Y tiene, por eso, la estructura de los grandes sentimientos de la existencia: el amor, el odio, la alegría, el dolor, la pena, la gratitud, la esperanza, etcétera. Ellos son la materia dramática a la que el baile da expresión en y mediante el movimiento del cuerpo”^{xi}.

Por otra parte, hay cierta contradicción o al menos cierta divergencia entre el decir y el danzar, porque mientras que en el decir se ejerce un control completo desde la conciencia intelectual sobre lo que se está diciendo, en la danza el control corre más bien por cuenta del cuerpo y de los resortes kinéticos, y ese control no es el de la conciencia intelectual.

En la danza la conciencia parece estar más del lado del cuerpo que del lado de los significados verbales. También en el concebir, gestar y alumbrar, la conciencia está más del lado del cuerpo, y ejerce sobre él un poder y un control muy débiles, más bien constata su dinámica, asiste a ella. La conciencia de concebir, gestar y alumbrar es la conciencia de un poder que reside en la hembra pero no en su conciencia y su voluntad, sino en su organismo. La hembra lo ‘posee’ pero no lo domina. La conciencia que la mujer tiene de ese poder suyo, como suyo y como poder, consiste en saber que el embrión tiene autonomía en su proceso de construcción, que el útero y todo el sistema generador tienen autonomía, y que saben generar y alumbrar la vida por sí mismos. Porque estar vivo, vivir, consiste en tener en sí mismo y no en otro el control de esa actividad.

Desde luego el embrión sabe de sí mismo, sabe construirse, y aunque ese saber no es consciente, desde luego sí es viviente, porque vivir es precisamente hacer eso, construirse. Es difícil imaginar un saber de sí mismo viviente pero no consciente, pero en todos los procesos orgánicos los saberes son de ese tipo.

La autoconciencia femenina es, por una parte, autoconciencia intelectual, autoconciencia humana, pero además, es un saber o un conjunto de saberes vivientes de sí misma pero no conscientes. Es, por una parte, autoconciencia intelectual y por otra, autoconciencia vital de los poderes generadores, vegetativos, etc., que pueden entrar en relación de diversas maneras. No se trata solamente de diferentes niveles de conciencia, porque las diferencias de niveles aluden a un solo género de conciencia, del mismo tipo, con mayor o menor claridad. Y más bien parece haber tipos heterogéneos o modalidades de conocimiento diferentes en la conciencia vital femenina. Conciencia-sentimiento valorativo, conciencia-sentimiento temporal, conciencia-sentimiento de comunicación, etc. Quizá algunas técnicas del yoga pueden llevar la conciencia intelectual a los centros de esos procesos y clarificarlos^{xii}.

Esas diferentes modalidades de autoconciencia vital femenina emergen en la conducta maternal, en la de apertura al cielo y al varón, en la creación de la diferencia entre lo sucio y lo limpio, y en la recepción de los nacidos en la vida, en una vida que es

“mundo” y en el establecimiento del orden trascendental.

Vivir para dar vida, para acoger lo que llega a la vida, en eso consiste ser hembra y ése es uno de los cometidos de ser mujer. Eso es lo que hace la flor, órgano sexual y sistema generador de las plantas. Ser flor es ser gracia, ser destello, chispa, alegría de pájaro. Así es como lo siente y lo expresa Marie-Claude Pietragalla según la coreografía de Nijinsky en su versión de “La consagración de la primavera” de Stravinsky^{xiii}. Lo que ella baila es eso, la alegría de ser muchacha en flor, la de prepararse para la ternura y el cuidado, y al hacerlo toma posesión de su cuerpo en orden a esa capacidad, pero sin cancelar la autonomía de dichas capacidades.

Esas capacidades son las que Joan Miró expresa más frecuentemente en su representación de la mujer. “Para Miró el cuerpo de la mujer, lejos de ser espejo de la belleza y deseo humanos, conforme a la directriz académica y valorización cultural, se convierte en la imagen del poder de la fuerza rebelde e indestructible de la vida. Tiene la misma fuerza energética de la madre Tierra y de todo el Universo. Por eso su cuerpo refleja el dinamismo de las fuerzas que hay que vencer para mantener la vida y expandirla”^{xiv}.

Así lo vive y lo expresa también Malou Airaudo en la versión de Pina Bausch de la misma pieza de Stravinsky^{xv}, que es una verdadera danza del vientre en el sentido de “danza del ara”, o “danza del útero”.

El poderío del útero y del embrión sobrepasa con mucho a la mujer. Desde luego sobrepasa su conciencia intelectual, pero también a toda ella. En el útero acontece algo más grande que lo que la mujer puede y que lo que ella es. La mujer, no es capaz de concebir intelectualmente ni expresar verbalmente ese poder que se despliega en sus entrañas, pero puede expresarlo con la danza. Con la danza puede custodiar el misterio de su vientre, recibir a esa fuerza que viene desde el infinito, enjuagarla, calentarla al sol y al fuego del hogar, amasarla en la tierra y dejarla fermentar en la alegría del nacimiento. El cuerpo es asaltado por arroyos de leche que crecen y suben en remolinos. Los pechos desnudos, exhaustos, temblorosos y tibios, exhalan el alimento que conduce a esos nacidos a la plenitud de la esencia humana. Malou Airaudo cae exhausta. Agotada por ese poderío desencadenado en sus entrañas, resuelto en vida que se sostiene firme.

El útero es poder y ese poder es el poder del vacío, del espacio vacío, del escenario. Si a una mujer la vacían lo que le quitan es el absoluto poderío, el “espacio para la vida”, eso que el taoísmo y el hinduismo llaman el “vacío”.

Las mujeres tuvieron que aprender desde el principio a preparar alimentos, abrigar el cuerpo, acondicionar la vivienda, soportar la menstruación, limpiar y limpiarse, copular, concebir, gestar, alumbrar, amamantar, sanar heridas, asistir a los moribundos y acompañarles al otro lado. Y lo aprendieron con los movimientos, los ritos y las danzas, porque en ellos hay más contenido y más verdad que en las palabras y que en la conciencia intelectual.

Las mujeres son la puerta de entrada y de salida del vivir, son el antes y el después de la plena capacidad humana, el antes y el después de esa plenitud de la esencia humana que algunos filósofos hacen consistir en la conciencia y el lenguaje, y lo son desde la aparición del *sapiens* hace más de 100.000 años.

Ser el antes y el después de la plenitud de la esencia humana, y a la vez ser refugio, amparo, consuelo y hogar encendido para él, significa estar expuesta al hombre. Significa estar siempre acogiendo a lo incompleto, deficiente y torpe, para llevarlo a su modo pleno, y luego acompañarlo a la decrepitud, acogerlo y padecerlo.

Consiste en mantenerse siempre vulnerable y en ser siempre vulnerada. Mantenerse siempre sin poder cerrarse, porque cerrarse es como vaciarse, cancelar su condición de hembra. Oscilar entre la ternura y el terror.

Saber que se es mujer consiste en saber eso, algo supremo y a la vez aterrador, lo más adorable y lo más profanable, pero ¿cuánto de eso llega a su conciencia y cómo?, ¿cuánto y cómo es el saber de sí misma que tiene la mujer?, ¿cuánto y cómo es el saber que tiene de lo humano, de la dependencia fundamental que lo humano tiene respecto de ella?, ¿y del poder que ella tiene sobre lo humano? Todo eso está en los diversos modos de su conciencia orgánica, de su conciencia vital, y siempre la mejor manera de expresarlo es corporalmente, porque la expresión verbal es muy deficiente respecto de estas realidades.

En la versión de Angelin Preljocaj del ballet de Stravinsky mencionado, danzada por Nagisa Shirai, la mujer sabe y expresa todo eso. Las fuerzas que se desencadenan en ella y que le superan, y los esfuerzos que ella pone. El terror, el deseo, el amor, la prisa, la angustia, las fuerzas de la ternura y el dolor el amor y el cansancio hasta el más completo agotamiento.^{xvi}

De todas esas maneras la mujer toma posesión de su cuerpo y de todas esas maneras crea orden, cosmos, belleza, cultura, civilización. Si se comprende bien se venera, se agradece, se desea y se pide, como lo hacía Lorca: “Abre entre mis dedos viejos/ la rosa azul de tu vientre”.

Entre los *aka* y los tumbuka mencionados, las mujeres danzan en grupo y danzan solas, y así es como construyen la comunidad, crean el mundo, lo aprenden, lo enseñan y toman posesión de su cuerpo. Las mujeres que ejecutan los ritos funerarios en los dólmenes calcolíticos del cuarto milenio a.C., en grupo o solas, también lo aprenden y lo enseñan así. Y las que en el siglo XX interpretan “La consagración de la primavera” de Stravinsky, según las versiones analizadas. Aportan más profundidad o más claridad en mostrar el ser mujer.

En ese proceso, ciertamente largo, se llega a tener un cuerpo mediante la toma de posesión de él, que es el único procedimiento por el cual se puede llegar a tener un cuerpo. Esa toma de posesión es, la vez, descubrimiento, entrega a y desarrollo de los ritmos del cosmos y de la vida^{xvii}.

Ahora se posee el cuerpo y se posee el cosmos desde dentro. A la vez, el cuerpo es poseído por la fuerzas del cosmos. De este modo el ser humano, la mujer, toma posesión de su cuerpo y del cuerpo del cosmos, como si hubiese una unidad casi consciente de mujer y cosmos, como si de alguna manera ella fuera el alma del mundo.

4. Folklore infantil femenino

La danza contemporánea no es el único arte que nos abre paso hasta los confines más remotos y originarios de los *sapiens*. También lo han hecho así casi todas las artes en el siglo XX. Por otra parte, los descubrimientos trascendentales para la vida humana y para la esencia humana, no pueden disolverse y dejarse atrás en el proceso de adquisición de nuevos modos de vida, como sepultados en la prehistoria. Se transmiten a través de la religión y del arte al menos, o acaso a través del folklore y los juegos infantiles.

Por otra parte y en relación con el mandala, quizá la más originaria manifestación cultural, religiosa y artística de los humanos, especialmente en relación con el mandala kinético de las danzas, quizá el más originario de todos los mandala, pueden encontrarse llamativas analogías entre ellos y los más universales de los juegos

infantiles femeninos, a saber, el corro y la rayuela.

Los juegos de corro, con sus canciones, cambios de lugar, entradas y salidas de las niñas, saltos, posiciones estáticas, de pié y en cuclillas, como los que se realizan en “el corro de la patata” y otros análogos^{xviii}, recogen y transmiten, muy transformados por la historia, los estilos urbanos y literarios y otros factores, elementos concretos y parte del sentido general de aquellas danzas con las que las mujeres crearon la comunidad y tomaron posesión de sus cuerpos y del cosmos.

También la rayuela, aunque se juega sobre cuadrados que forman una planta rectangular, tiene la estructura circular de una salida y un retorno (*exitus reditus*). En ese juego se aprende a mantener el equilibrio saltando sobre un solo pie unas veces y otras sobre los dos, como en las danzas, a superar pruebas, a aceptar las dificultades y escapar al destino adverso^{xix}.

Aunque se trata de juegos sobre los que no empieza a haber noticias documentales hasta el siglo XVII, que es cuando la civilización urbana se universaliza y asume y transforma las tradiciones anteriores, son de una prodigiosa universalidad y se encuentran los cinco continentes. En los países de la Europa occidental y oriental, en la Siberia asiática, en China, India, Tibet, Mongolia. En las islas del este y sudeste asiático, en Australia y Nueva Zelanda, y en países islámicos. Por eso pueden considerarse de origen prehistórico, como sugiere el análisis estructural e histórico de sus elementos^{xx}.

Es posible que tengan su vinculación con el inconsciente colectivo, con los arquetipos, que emerjan desde ellos, que registren fracturas históricas e incluso que puedan tener utilidad en procedimientos terapéuticos como el de las constelaciones de Helinger y otros^{xxi}.

La naturaleza, la condición y la comunidad humanas la confieren, la determinan y las crean las mujeres, ellas toman posesión de sus cuerpos en esas operaciones, y a través de ellas enseñan, sobre todo, la cooperación, la comunión, la comunicación. Y las niñas mantienen ese saber y ese poder en sus juegos infantiles.

Los hombres y los niños toman posesión de sus cuerpos en otras actividades y otros juegos que no son cooperativos sino competitivos, que derivan de la caza y de la guerra, y que han dado lugar a una variedad de artes llamadas marciales y venatorias, y a los deportes. Pero es posible que la toma de posesión de sus cuerpos por parte de los varones no sea tan trascendental, tan ardua, tan dramática y tan violenta como el de las mujeres.

Quizá por eso su dureza está oculta en el inconsciente y camuflada en las figuras inocentes y en los cantos apacibles de los juegos infantiles femeninos.

ⁱ Este trabajo es parte del libro en elaboración *Filosofía del arte-comunicación*, de cuyo primer y segundo capítulos se toman estas ideas y textos.

ⁱⁱ <http://www.youtube.com/watch?v=kZVlbrPaccY&feature=relmfu>

ⁱⁱⁱ El tema de la danza como origen de la cultura está desarrollado en *Filosofía de la cultura*, §§ 6 a 16, es decir, el capítulo 2 completo.

^{iv} El tema del mandala en cuanto aparición del intelecto para sí mismo está tratado en la *Filosofía de la cultura*, §§ 19-21.

^v <http://www.youtube.com/watch?v=nnxuFtBOMw4&feature=relmfu>

^{vi} Cfr. *Filosofía de la cultura*, §§ 10-12. La expresión “hembra misteriosa” aunque podría tener correspondencia con la divinidad originaria de algunos pueblos africanos, por ejemplo la divinidad

Yoruba Ngbe, está tomada de Lao Tse, *Tao Te Ching*. Barcelona: Orbis, 1984, ed., de Carmelo Elorduy, y corresponde a la divinidad originaria del taoísmo.

^{vii} Vico, G-B., *Ciencia Nueva*, § 405.

^{viii} Esta tesis está tomada de Marín, Higinio, *La antropología aristotélica como filosofía de la cultura*. Pamplona: EUNSA, 1992.

^{ix} http://www.spanisharts.com/arquitectura/imagenes/prehistoria/dolmen_marrubilla.html

^x Isadora Duncan, bailando - YouTube, www.youtube.com/watch?v=ergvfq58Zcl, cfr. <http://www.youtube.com/watch?NR=1&feature=fvwp&v=Kq2GgIMM060>, Isadora Duncan Dancers.

^{xi} Marín, Higinio, *Teoría de la cordura y de los hábitos del corazón*. Valencia: Pre-Textos, 2006, p. 202.

^{xii} Es posible que el yoga permita llevar a cabo una ontología de la conciencia femenina y una tipología psicológica de ella, pero eso se escapa del horizonte de una filosofía del arte-comunicación.

^{xiii} <http://www.youtube.com/watch?v=kgj0VtQyJDE>

^{xiv} Cfr., Pesquero, Saturnino, *Joan Miró: la intencionalidad oculta de su vida y su obra. Cómo deletrear su aventura pictórica*. Villafranca del Penedés (Barcelona): Erasmus Ediciones, 2009, pag.60.

^{xv} <http://www.youtube.com/watch?v=kgj0VtQyJDE>

^{xvi} Cfr. <http://www.youtube.com/watch?v=kgj0VtQyJDE>

^{xvii} Cfr. Choza, J., “Formas primordiales de la expresión corporal. La danza como plegaria”, *Fedro. Revista de estética y teoría de las artes*. Número 6, noviembre 2007. ISSN 1697 - 8072.

^{xviii} http://es.wikipedia.org/wiki/Corro_de_la_patata, http://en.wikipedia.org/wiki/Singing_game#Circle_dances

^{xix} <http://en.wikipedia.org/wiki/Hopscotch>

^{xx} Cfr. Propp, V., *Las raíces históricas del cuento*. Madrid: Editorial Fundamentos, 1987, cap. 1.

^{xxi} Cfr., Bettelheim, Bruno, *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. Barcelona: Crítica, 1983.